



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Aline Batista Hoffert Cruz

DO PRÉ-EXPRESSIVO AO EXPRESSIVO DE UMA ALUNA-ATRIZ:

Uma busca pela presença cênica no espetáculo *Cinema Pelado*

Brasília-DF
2017

Aline Batista Hoffert Cruz

DO PRÉ-EXPRESSIVO AO EXPRESSIVO DE UMA ALUNA-ATRIZ:

Uma busca pela presença cênica no espetáculo *Cinema Pelado*

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas apresentado a banca examinadora da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Bacharela em Interpretação Teatral, sob orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann.

Brasília-DF
2017

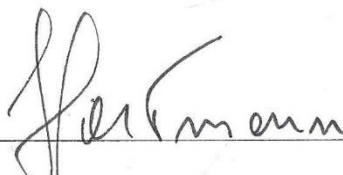
Aline Batista Hoffert Cruz

DO PRÉ-EXPRESSIVO AO EXPRESSIVO DE UMA ALUNA-ATRIZ:

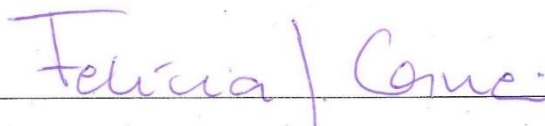
Uma busca pela presença cênica no espetáculo *Cinema Pelado*

Esta monografia foi julgada adequada a obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília- UnB, aprovado e com nota final igual a SS, sob orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann.

Brasília, 06 de dezembro de 2017.



Profa. Dra. Luciana Hartmann
Orientadora



Profa. Dra. Felícia Johansson Carneiro
Membro da Banca



Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto
Membro da Banca

*Ao meu pai, Agnello, pela força dos seus
89 anos e sua necessidade em me ver
feliz.*

*À minha irmã, Cintia, pelo apoio diário
na realização dos meus sonhos, e por
fazer deles os seus.*

*À minha mãe, Celina, que me olha e me
protege de algum outro lugar que já não
é esse.*

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio constante.

Ao meu pai, Agnello, por ser o maior referencial masculino que eu poderia ter. Por cada história contada, cada gesto de carinho e cada impulso de proteção.

À minha mãe, Celina, mulher de tamanha força e poder que plantou em mim a vontade de ser grande.

À minha irmã, Cintia, por assumir a responsabilidade de ser minha mãe e de me criar para o mundo. Obrigada por ser para mim o que as palavras não dariam conta de dizer.

Ao meu irmão Wellington e minha cunhada Sandra, pelo apoio financeiro.

À Thaís Pupo, professora que me inspirou a ser atriz.

À força que a cada dia descubro em mim.

Às energias que me guiam e aos orixás que me protegem.

Aos momentos de troca.

Aos amigos com quem compartilhei os últimos anos.

À Bruno Pupe, Anna Carolina Alves, Ana Carolina Rosa, Heloísa Vitória e Jerônimo Camargo por serem minha família nesses anos de graduação.

À Jerônimo também por não me deixar desistir.

À Diego Bezerra por deixar os dias de escrita mais leves.

Aos professores e professoras que contribuíram na formação da pessoa que sou hoje.

À Luciana Hartmann, minha orientadora, pela paciência, afeto e cuidado.

À Felícia Johansson e Roberta Matsumoto, pela disponibilidade e ensinamentos.

À essas três mulheres maravilhosas que, além da função de me orientar ou de analisar meu trabalho, tiveram suma importância em minha formação. Agradeço pelo carinho, pelo aprendizado e por serem as educadoras afetuosas e competentes que são. Sem vocês, seria difícil acreditar que eu chegaria até aqui.

Ao que o futuro me reserva.

À pessoa que eu era e à pessoa que eu serei.

E a todos aqueles que, de alguma maneira, fizeram parte desses quatro anos tão importantes na minha vida. Meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo refletir acerca da presença cênica a partir dos estudos da Antropologia Teatral e do conceito de pré-expressividade. Busca elencar algumas qualidades ditas como necessárias ao trabalho pré-expressivo do/a ator/atriz, como por exemplo: a dilatação, a energia, o corpo extracotidiano, etc, chegando às ações físicas e à um resultado cênico.

Para poder analisar a presença cênica a partir de uma perspectiva prática e vivenciada, o trabalho analisará o processo criativo e também as apresentações do espetáculo *Cinema Pelado*, resultado da disciplina Diplomação I do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UnB, realizada no primeiro semestre de 2017. Serão apontados momentos de percepção da presença e também como essa foi construída em meu corpo ao longo do processo, além de momentos em que notei sua ausência e como isso refletiu em meu trabalho interpretativo.

Palavras-chave: Antropologia Teatral, pré-expressividade, presença cênica, processo criativo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: <i>Cinema Pelado</i> – Arte: Yuri Rocha	27
Imagem 2: <i>Jhonny primeira parte</i> . Foto: Isabella de Andrade	34
Imagem 3: <i>Jhonny segunda parte</i> . Foto: Carol Dias	36
Imagem 4: <i>A Cartomante</i> Foto: Carol Dias	39
Imagem 5: <i>A leitura das cartas</i> . Foto: Marcelo Alves	39
Imagem 6: <i>A Hora da Estrela</i> Foto: Carol Dias	39
Imagem 7: <i>Macabéa</i> Foto: Isabella de Andrade	41
Imagem 8: <i>O futuro</i> . Foto: Isabella de Andrade	41
Imagem 9: <i>Aos Treze</i> . Foto: Carol Dias	43
Imagem 10: <i>Os tapas</i> . Foto: Thales Lima	43

SUMÁRIO

RESUMO.....	06
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	07
INTRODUÇÃO	09
Capítulo 1: A PRÉ-EXPRESSÃO: A teoria como suporte à prática	12
1.1 A Dilatação	17
1.2 A Energia	20
1.3 As Ações Físicas	24
Capítulo 2: A EXPRESSÃO: A prática reconhece a teoria.....	27
2.1 Cinema Pelado	27
2.2 A presença a partir da vivência.....	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45

INTRODUÇÃO

Muitos motivos me trazem até o presente trabalho, mas é a partir das reflexões da minha vivência enquanto aluna-atriz no espetáculo *Cinema Pelado* que chego até aqui. Portanto, tenho como objetivo compreender a presença cênica a partir da Antropologia Teatral para, em um segundo momento, relacioná-la ao que pude perceber no meu próprio trabalho de interpretação e no meu processo criativo.

O espetáculo em questão teve direção da professora e diretora Felícia Johansson, na disciplina Diplomação I do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília. Essa disciplina sofreu uma alteração no início do ano de 2017, perdendo a obrigatoriedade de ser realizada em um ano. A partir disso, a disciplina passaria a ter caráter de mais uma disciplina de Interpretação, ficando a cargo da turma e da professora dar continuidade ao trabalho no segundo semestre. Dessa forma, nossa turma foi a primeira a vivenciar essa separação, tendo sua finalização e resultado apresentados no final do primeiro semestre de 2017.

Cinema Pelado foi um experimento cênico entre teatro e cinema que uniu em um mesmo espetáculo inúmeras cenas advindas de obras cinematográficas, além de trabalhar com a filmagem e projeção em tempo real do que era encenado. O objetivo primeiro da diretora, nessa disciplina, não era priorizar a encenação de uma obra, mas sim a interpretação dos/as alunos/as. Dessa forma, a obra seria uma consequência de um trabalho interpretativo e não o contrário. A partir disso, as cenas representadas em *Cinema Pelado* foram escolhidas de forma autônoma, ficando a nosso critério o material que desenvolveríamos.

No espetáculo em questão tive a oportunidade de interpretar quatro distintos personagens, retirados de diferentes obras. Além disso, seus contextos sociais, políticos e econômicos também se diferenciavam muito. A partir das vivências obtidas na disciplina e nas apresentações do resultado cênico de *Cinema Pelado*, tenho me questionado cada vez mais o que seria essa presença cênica, como a percebo em meu corpo e como ela influencia meu trabalho.

Dito isso, as reflexões propostas nesta monografia serão apresentadas a partir da busca pelo entendimento do que faz um corpo ser vivo, decidido e presente cenicamente e o que isso implica na execução dessa cena. E foi buscando por respostas que cheguei à

Antropologia Teatral proposta por Eugênio Barba: “Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas”. (BARBA, 2009 p.25).

Eugênio Barba é um autor, pesquisador e diretor italiano, também fundador do Odin Teatret, teatro laboratório dirigido por ele desde 1964 e do ISTA (International School of Theatre Anthropology). Barba nasceu em 1936 e em 1960 se especializou em literaturas francesa e norueguesa e em história das religiões pela Universidade de Oslo, na Noruega. No ano seguinte se junta ao diretor polonês Grotowski em Varsóvia, na Polônia, onde passaria dois anos observando seu trabalho de treinamento de atores, compreendendo sua metodologia e auxiliando em suas produções. Passados esses dois anos, Barba vai para Índia, onde tem seu primeiro contato com o estilo teatral Kathakali, e, depois disso, quando volta a Oslo, funda seu próprio teatro.

Tomarei então, como base para minhas reflexões, a pesquisa em Antropologia Teatral e, para além disso, relacionarei à minha prática alguns princípios propostos por Barba que percebo que são existentes em situações vivenciadas por mim no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Ao utilizar o título “Do pré-expressivo ao expressivo de uma aluna-atriz” tenho como intenção compreender como é gerada no corpo a presença cênica a partir de uma técnica, chegando à vivência na disciplina Diplomação I, em que tentarei pontuar momentos em que percebo a presença cênica e a ausência da mesma. Busco refletir também sobre como um corpo presente consegue dominar outros princípios necessários à execução de uma cena consistente no que diz respeito a ações bem executadas, consciência do tempo-ritmo, capacidade de resposta e contracena, etc, proporcionando assim uma experiência ao espectador. Barba coloca a percepção do espectador a respeito do trabalho do/a ator/atriz da seguinte forma:

De acordo com a “lógica do resultado”, o espectador vê um ator que expressa sentimentos, ideias, pensamentos e ações, ou seja, o espectador vê a manifestação de uma intenção e de um significado. Essa expressão é apresentada aos espectadores em sua totalidade: então ele é levado a identificar o que o ator está expressando com o como ele expressa. Naturalmente é possível analisar o trabalho do ator a partir dessa lógica. No entanto ela leva a uma avaliação geral que muitas vezes não facilita a compreensão de como aquele trabalho foi realizado no nível técnico, ou seja, através do uso do corpo e da sua fisiologia. A compreensão do como pertence a uma lógica complementar à lógica do resultado: a lógica do processo. (BARBA e SAVARESE, 2012: 227)

Dessa forma, para chegar à reflexão da lógica do meu processo precisarei apresentar de forma teórica o que constitui a pré-expressividade na perspectiva da Antropologia Teatral, chegando a presença cênica, para, em um segundo momento, relacioná-la ao meu processo criativo e ao que foi percebido por mim durante as apresentações do espetáculo.

O primeiro capítulo deste trabalho visa sintetizar o que seria essa pré-expressividade e quais princípios e qualidades seriam necessários para esse estado. Tratarei aqui de alguns elementos que Eugênio Barba coloca como necessários para que o corpo alcance essa presença cênica capaz de contagiar o público. Falarei a partir da perspectiva criada por um pesquisador-observador, e, para nos ajudar a compreender melhor a presença cênica da perspectiva de Barba, contarei também com a ajuda de outros autores. São eles: Nicolas Savarese, Yoshi Oida, Michael Chekhov, Luís Otávio Burnier, Patrice Pavis, Constantin Stanislávski, entre outros.

Infelizmente todos homens, mas homens que contribuíram para história do teatro mundial e por isso reconheço sua relevância para o trabalho. Ainda assim, meu desejo mais profundo era que todos os nomes citados acima fossem nomes femininos, portanto, só me resta me colocar enquanto aluna/atriz e relacionar o meu trabalho a partir do que vivenciei sendo dirigida por uma mulher que, para mim, é uma grande mestra e diretora.

Por isso, no segundo capítulo, falarei sobre o processo de criação de *Cinema Pelado*, como escolhemos as cenas e como levantamos o espetáculo. Além disso, farei reflexões partindo das minhas vivências durante as apresentações e da minha percepção da resposta do público e como isso influenciou meu trabalho. Relacionarei o material teórico com a maneira que percebo a presença cênica em meu corpo e o que os momentos de ausência dela implicaram nas cenas.

Capítulo I - A PRÉ- EXPRESSÃO: A teoria como suporte à prática.

A partir de agora farei um apanhado teórico a respeito da chamada qualidade pré-expressiva, apontando princípios e qualidades que Eugênio Barba coloca como necessários ao trabalho. O pesquisador, em seu *Dicionário de Antropologia Teatral*, escrito com Nicolas Savarese, faz uma breve relação entre a organização anatômica que forma um ser vivo e a organização que constitui um espetáculo e uma representação. Dessa forma, se pensarmos em um ser vivo saberemos automaticamente que nele existe órgãos, sistemas, músculos, água, sangue, etc., além de tudo que conseguimos ver exteriormente, que também constitui esse mesmo ser. A partir dessa ideia de organização que constitui um ser, chegamos também ao que constitui uma representação. Segundo os autores: “A antropologia teatral postula um nível básico de organização que é comum a todos os atores, e o chama de pré-expressivo”. (BARBA E SAVARESE, 2012, p. 226). Pensando dessa forma, tentarei então compreender o que é esse nível pré-expressivo e como ele potencializa ou não o trabalho do/a ator/atriz.

Renato Ferracini, ator e pesquisador do grupo de teatro LUME, em um capítulo intitulado “Da pré-expressão à expressão”, que faz parte de um livro escrito pelo mesmo e que, de certa forma, me conduziu ao título deste trabalho, organiza o trabalho do/a ator/atriz a partir da pesquisa com as ações físicas. O LUME é um grupo interdisciplinar da UNICAMP que surgiu em 1985 e que se consolidou ao criar três linhas básicas de pesquisa, sendo elas: A Dança Pessoal, o Clown e a Mímeses Corpórea. O grupo estabeleceu forte contato com Eugênio Barba e o Odin Teatret por acreditar em sua metodologia e nas diferentes possibilidades de caminhos para o trabalho do/a ator/atriz.

Sendo assim, Ferracini nos dá uma breve e concisa definição do que seria essa pré-expressividade e o que ela almeja. Ele nos apresenta essa definição da seguinte forma:

Como o próprio nome diz, pré-expressivo é aquilo que vem antes da expressão, da personagem construída e antes da cena acabada. É o nível onde o ator produz e, principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da *presença*, onde o ator *se* trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja o texto, personagem ou cena. (FERRACINI, 2003, p. 99)

A partir disso, compreendo esse “*se* trabalhar” como um treinamento e uma modulação do trabalho energético desse/a ator/atriz que se colocará em cena em níveis pré-expressivos, gerando então a presença cênica. O próprio Barba menciona que é

possível que um/a ator/atriz trabalhe em níveis pré-expressivos de forma inconsciente e que reproduza em seu corpo algo que ele observa em outros/as atores/atrizes. Ainda assim o trabalho existirá, mesmo que o/a ator/atriz não saiba explicar como. Em um vídeo de um encontro de diretores organizado pelo Circo Teatro Udi Grudi, em Brasília, no ano de 2007, Eugênio Barba fala sobre o início de sua carreira como diretor e tudo que aprendeu observando os treinamentos dos atores de Grotowski. Ele menciona uma apropriação do conhecimento que podemos adquirir através dos livros, que é formulado de forma mais conceitual, mas seria esse um conhecimento que habita nossa cabeça. Não é um conhecimento incorporado porque apenas ter conhecimento daquele conceito não nos faz capazes de executar o mesmo. Isso se diferencia, por exemplo, do que ele chama de “conhecimento tácito”, que seria um conhecimento que se formula aos poucos, se inicia na observação e, passo a passo, aquele indivíduo se apropria e começa a executar lentamente, corporalmente, aquele conhecimento. E em um processo de imitação do que é observado, essa pessoa, no caso, esse/a ator/atriz, absorve o conhecimento.

Mas afinal, por que falo sobre isso? Por que se a pré-expressividade é o nível da presença cênica em que o/a ator/atriz se trabalha para executar de maneira orgânica uma ação, que será a expressão, então esse nível pode ser treinado. O que me traz imediatamente à minha prática e me coloca a refletir sobre um processo de treinamento vivido por mim na Universidade de Brasília, que possivelmente age em meu corpo, mesmo que inconscientemente, quando estou em cena. Quanto ao que é expressivo ao público, no quesito dos resultados cênicos, deixarei a cargo da discussão do segundo capítulo. Por enquanto, proponho refletir sobre o trabalho que reconheço como um treinamento e que é utilizado por Hugo Rodas. Segundo Barba e Savarese:

Tanto o conceito quanto a prática de treinamento se desenvolvem enormemente com Grotowski e o seu laboratório teatral de Wrocław nos anos de 1960. A partir de Grotowski, a palavra *training* passa a pertencer à linguagem ocidental, sem designar apenas uma preparação física e profissional. Ao mesmo tempo em que o treinamento se propõe como uma preparação física ligada ao ofício, também é uma espécie de crescimento pessoal do ator que vai além do nível profissional. É o meio para controlar o próprio corpo e orientá-lo com segurança, e é também a conquista de *uma inteligência física*. (BARBA E SAVARESE, 2012, p.293)

Ele, no entanto, não o chama de treinamento, eu pelo menos nunca o presenciei dando esse nome ao seu trabalho. Tampouco, nunca disse que seus exercícios eram exercícios para se chegar à uma pré-expressividade. Entretanto, em uma livre associação entre a teoria que será apresentada neste trabalho e uma das práticas que vivenciei na

Universidade, consigo relacionar esse trabalho como pré-expressivo e gerador de presença cênica.

Hugo é um diretor uruguaio que vive em Brasília há mais de 40 anos, e que fez e ainda faz parte da formação de quase todos os artistas da cidade, além de ser professor emérito da Universidade de Brasília, e, com quem pude aprender ao longo do ano de 2016, na disciplina TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas).

A disciplina em questão era realizada duas vezes na semana, com duas horas de aula cada. Ali, a cada aula, nós alunos/as fazíamos exercícios de grande intensidade, trabalhando os planos alto, médio e baixo, buscando a lateralidade do corpo, a precisão do gesto, etc. Todos os exercícios eram feitos para serem ágeis, e colocar o corpo em uma condição ativa, viva. Falarei um pouco sobre alguns exercícios ao longo do trabalho e, a partir deles, que para mim são geradores de presença cênica, tentarei fazer relações com o trabalho pré-expressivo. Para entender melhor o que é a presença cênica e por ser um campo muito amplo começarei a buscar definições a partir da etimologia da palavra que diz:

A origem etimológica da palavra presença (*praesentia* em latim) é uma derivação da palavra presente (*praesens*, em latim) que tem como significado “o que está à vista”. Seu antônimo é a palavra ausência (*absens*, em latim), significando “estar fora, afastado”. Ambas as palavras têm origem comum no verbo ser ou estar (*esse*, em latim), assim como as palavras essência, apresentação e representação. (RUNTZ- CHRISTAN, apud SCHIMITH 2017, p. 27)

Essa noção de presença ser “o que está a vista” nos traz para a definição dada por Patrice Pavis de que presença é “saber cativar a atenção do público e impor-se, é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente”. (PAVIS, 2011, p. 305). A presença seria também “o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador”. (IDEM, 2011, p. 305).

Falamos aqui de duas pessoas em situação de troca: Ator/atriz e Espectador/a, unidos por um “quê-presença” que dá sentido à obra e ao trabalho de quem nela atua. Sendo assim, a pré-expressividade antecede aquilo que é criado para ser mostrado e ainda assim é o que determina a qualidade do que é visto. Barba diz que a pré-expressividade trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”. (BARBA, 2009 p. 25). A partir dessa vida cênica que Barba chama de *bios* cênico, temos a presença. E a partir dela é que conseguimos captar a atenção do público.

Essa qualidade extracotidiana está, segundo Barba, relacionada ao equilíbrio do corpo e à maneira como ele caminha. Melhor dizendo, está relacionada às subversões desse equilíbrio e desse caminhar, uma vez que ambos fazem parte de uma qualidade orgânica do corpo, natural e cotidiana. A qualidade cotidiana não é interessante ao ator/atriz simplesmente porque o corpo já a domina, não requer esforço e tampouco gasto de energia. Já a qualidade extracotidiana se usufrui da maior quantidade de energia possível para o menor esforço cênico.

Voltando a Hugo Rodas, percebo que um dos pontos chave para o treinamento de ator/atriz trabalhado por ele está na “câmera lenta”, que é uma qualidade extracotidiana. A câmera lenta seria uma desaceleração do movimento e do corpo cotidiano, que nos proporciona perceber cada detalhe do gesto, do caminhar, da passagem de uma expressão facial a outra. Ela é uma subversão do tempo, uma vez que desautomatiza o movimento do corpo, colocando-o em sua qualidade mais lenta possível.

Ela funciona como uma administradora de energias internas e de um auto controle corporal que só pode existir a partir do treino e da repetição. Ela é inserida no exercício após um grande gasto energético. Me lembro, por exemplo, de um exercício em que deveríamos nos movimentar com enorme intensidade, trocando justamente os pontos de equilíbrio, buscando oposições corporais. Em algum momento ouviríamos o comando para congelarmos criando então uma foto daquele momento de enorme intensidade. Por vezes, fui pega pelo estímulo em posições de desequilíbrio e a partir da exacerbação de energia em que meu corpo se encontrava eu deveria achar uma maneira de ir para a câmera lenta respeitando seus princípios.

A câmera lenta, para ser de fato lenta, precisa compreender em seu movimento cada parte constituinte do corpo desse/a ator/atriz, usufruindo dele de forma fluida, orgânica, sem interromper o movimento. Para Hugo, não é o/a ator/atriz que inicia a câmera lenta, ela não deve ser feita de forma racionalizada, não deve ser programada. O/a ator/atriz deve deixar seu corpo seguir a lógica da imprevisibilidade e da pulsação da energia, deixando que o corpo guie os movimentos e diga para onde deseja ir, chegando então à um caminhar, um levantar, ou até mesmo uma relação com o outro.

Eugênio Barba, ao falar sobre a alteração do equilíbrio e do caminhar utiliza como exemplo os estilos tradicionais do oriente e suas codificações, e apresenta a forma como elas se relacionam com essa qualidade extracotidiana: *Suriashi*, “pés que lambem”, é o nome do modo de caminhar do teatro Japonês Nô. (BARBA, 2009 p.37). Os pés nunca saem do chão por completo, os dedos da frente ficam levemente levantados, existe tensão

no estômago e glúteos, a pélvis fica inclinada para frente, gerando então uma dupla tensão em direções contrárias, superior e posterior. Para ele, também o Kabuki é “uma dança do caminhar”. Esse estilo segue dois critérios diferentes, sendo o *aragoto* o estilo “rude” e o *wagoto* o estilo “suave” ou “realista”. No primeiro existe a noção de que o ator deve ser uma extremidade de uma linha diagonal e alterar seu peso de forma dinâmica entre os pés, ficando sempre sustentado por uma única perna. No segundo considera-se a sinuosidade em forma de um “S” entre cabeça, costas e quadris. “No *wagoto* do kabuki, o ator move seu corpo em uma ondulação lateral, mediante uma ação da coluna vertebral que produz uma contínua amplificação do desequilíbrio na relação entre o preso do corpo e sua base, os pés”. (IDEM, 2009, p. 38).

Barba também cita outros exemplos, como o Teatro de Bali, o Kathakali e até mesmo o balé clássico europeu. Tudo isso para nos mostrar como essa qualidade extracotidiana está relacionada a esses estilos tradicionais e codificados, e como eles a utilizam. Podemos perceber a partir disso uma nomenclatura específica a esse tipo de alteração do caminhar. Barba diz:

Esse princípio constante se encontra em todas as formas codificadas de representação: uma deformação da técnica cotidiana de caminhar, de deslocar-se no espaço, de manter o corpo imóvel. Essa técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável. Refutando o equilíbrio “natural”, o ator intervém no espaço com um equilíbrio de “luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com um alto custo de energia. (BARBA, 2009, p. 39)

Esse equilíbrio de “luxo” seria composto por tensões feitas pelo corpo para nos manter de pé quando alteramos a lógica postural corporal. Nosso corpo possui uma estruturação que nos equilibra verticalmente, requer esforço e todo um ajuste sistêmico do esqueleto, mas ainda assim esse esforço é mínimo comparado a quando subvertemos esse ajuste. Quando nos movimentamos alterando a distribuição do peso nos pés, nos tirando do nosso eixo natural, o corpo precisa se reorganizar para nos manter de pé. Ele cria tensões internas que não nos permite cair, é o caso, por exemplo, das bailarinas clássicas com suas sapatilhas de ponta, uma vez que, se esse corpo estivesse frouxo, sofrendo as alterações de equilíbrio, não se manteria de pé.

Nos exercícios de Hugo também encontraremos momentos de trabalho dessas tensões. O diretor se utiliza muito da diagonal dos espaços, fazendo com que seus exercícios se iniciem em uma ponta da sala e só terminem ao chegar a outra ponta da

diagonal. Quando ouvíamos a palavra “diagonal”, nunca poderíamos prever qual exercício se iniciaria a seguir.

Certa vez, começamos a trabalhar as passagens por essa diagonal de forma muito rápida e fluida, um atrás do outro, sem parar. Começamos a nos movimentar pensando em lateralidade, em dialogar com todos os cantos da sala, de forma energética, viva, indo de um plano a outro, passando então pelo plano alto, médio e baixo de maneira muito ágil, sempre um após o outro. Depois de passarmos pela diagonal inúmeras vezes um comando novo apareceu. Duas pessoas começariam o exercício ao mesmo tempo, uma em cada ponta da diagonal, mantendo a mesma qualidade energética e a agilidade. Ao se encontrarem no centro, automaticamente, deveriam iniciar um processo oposto àquele que seu corpo já estava condicionado. A câmera lenta, então, agiria como uma força impeditiva daquela intenção, criando tensões no jogo de oposições dos impulsos energéticos.

Tentarei, no segundo capítulo, compreender como essa ideia de pré-expressividade e presença cênica se insere ao meu trabalho e se, em algum momento estive consciente do que fazia, no que diz respeito a esse nível pré-expressivo. Abaixo falarei sobre outras características que a Antropologia Teatral coloca como necessárias à um corpo presente. Portanto, falarei agora sobre a dilatação, para, em seguida, tratar um pouco da energia.

1.1 A Dilatação

Um corpo-em-vida é mais do que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador.

Eugênio Barba

Dentro do trabalho pré-expressivo a noção de dilatação de energias seria o processo em que o/a ator/atriz irradia energia e captura a atenção do público. A dilatação seria a maneira *como* o corpo se torna atraente, vivo, crível, existindo a partir da qualidade energética extracotidiana. Essa capacidade ainda está inserida no processo que antecede a criação, a representação, o personagem, os significados. A dilatação funciona em prol do *bios* cênico, e, embora a pré-expressividade não seja dissociada da expressão, é importante e até necessário trabalhá-las de formas dissociadas e de uma maneira que Barba chama de *operativa*. Segundo Marcos Bulhões Martins: diretor, encenador e

pesquisador em cena contemporânea, professor do bacharelado em Direção Teatral do Departamento de Artes Cênicas da USP e também autor do livro *Encenação em Jogo*:

A pré-expressividade inerente a cada um não leva em consideração intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com o personagem. Na fase de trabalho pré-expressivo o objetivo principal não é a expressão, mas o desenvolvimento da qualidade na presença do ator na área de jogo, que contém uma energia cenicamente viva. Essa presença é diferente da presença cotidiana, não teatral. Ela configura um corpo dilatado cujo comportamento cênico, seja através de uma dilatação no espaço ou pela dilatação das tensões internas, atrai o olhar do espectador. (MARTINS, 2004, p. 44 apud RETTAMOZZO, 2012, p. 45)

A técnica da dilatação poderia ser reconhecida também como a técnica dos excessos, uma vez que, a mínima ação demanda uma qualidade energética muito maior do que se essa ação fosse feita cotidianamente. Barba e Savarese, no que diz respeito a dilatação, dizem que existem três bases comuns que são geralmente encontradas tanto nos trabalhos de diretores orientais quanto ocidentais. Seriam elas a alteração do equilíbrio cotidiano, a dinâmica das oposições e o uso de uma incoerência coerente. Esses princípios podem nos dar uma sensação de que o trabalho atoral é feito apenas corporalmente, como se fosse, o que os autores chamam, de um “teatro do corpo”. Voltamos aí àquela tradicional dissociação corpo-mente, já feita tantas outras vezes.

O trabalho pré-expressivo não compreende essa dissociação uma vez que a utilização de ações físicas não anula a utilização das ações mentais, pelo contrário, elas caminham juntas e se complementam. Os autores dizem que “um modo de se deslocar no espaço revela um modo de pensar, é um movimento do pensamento que se desnuda. (BARBA E SAVARESE, 2012 p. 53).

O pensamento possui, juntamente com o corpo, uma forma orgânica, é fluído, também indica movimento. Ele vai para um lugar e se altera, muda de direção, volta. Um corpo não é algo dissociado da mente. Lidar com os bloqueios físicos e mentais é parte do trabalho atoral, uma vez que essas, quando empobrecidas, bloqueiam qualquer tipo de desenvolvimento do trabalho de dilatação. Dessa forma:

Não fazemos um trabalho sobre o corpo ou sobre a voz: fazemos um trabalho sobre a energias. Assim como não existe uma ação vocal que não seja ao mesmo tempo uma ação física, também não existe uma ação física que não seja ao mesmo tempo uma ação mental.

Se há uma aprendizagem ou um treinamento físico, deve haver uma aprendizagem ou um treinamento mental.

É preciso trabalhar sobre a ponte que une a margem física e a margem mental do processo criativo. [...] “O corpo dilatado” evoca sua imagem oposta e complementar: a “mente dilatada” (IDEM, 2012 p. 53).

Em breve, ainda neste capítulo, falarei sobre as ações físicas, pois elas evocam uma transição entre essa energia interior que é dilatada e irradiada e se concretiza cenicamente enquanto expressão. Nesse ponto, compreenderemos melhor essa noção de “corpo-mente” pois, assim como Stanislavski, notaremos que as emoções não são fixáveis, as ações sim. Ao colocarmos dessa forma, perceberemos também que quando uma ação física é executada, automaticamente o/a ator/atriz buscará dar sentido a ela. “A execução das ações, portanto, provocam no ator, uma imediata necessidade de justificação das mesmas. “Logo que começarem a agir, irão sentir imediatamente a exigência de justificar as ações”” (BONFITTO, 2011, p.25). Essa noção de complementariedade é o que traz a riqueza para o trabalho atoral e essa “mente dilatada” é algo que corrobora com o trabalho físico.

Quanto à dilatação, considero que ela é o que torna corporalmente visível a energia que está invisível. Ela pega o jogo gradual de energias internas e exterioriza, dilatando esse corpo cotidiano e transformando-o em um corpo extracotidiano e atraente. “O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma consequência, tanto para o espectador quanto para o ator. (BARBA E SAVARESE, 2012, p.52). Esse “corpo quente” é mencionado no sentido biológico da palavra, uma vez que esse corpo dilatado produz cada vez mais energias e suas células se movimentam e geram calor tomando assim o espaço para si.

Michael Chekhov fala sobre uma série de exercícios importantes para o trabalho do/a ator/atriz. Dentre eles está o exercício da irradiação. Esse exercício, segundo ele, é um processo de emissão de forças só que com uma qualidade muito mais leve. Se o/a ator/atriz “sincera e convincentemente imagina que está emitindo raios, a imaginação conduzi-lo-á gradual e fielmente ao processo real de irradiação” (CHEKHOV, 2010, p.15). Ele diz ainda que um/a ator/atriz que acredita só e unicamente em sua expressão exterior, ignorando o trabalho de irradiação ignora também seu personagem e o que dá vida a ele.

“Irradiar no palco significa *dar, transmitir a outrem*. Sua contraparte é *receber*. (IDEM, 2010, p.22). Para Chekhov, é inaceitável que um/a ator/atriz se dê ao luxo de enfraquecer a atenção do público em seu processo de irradiação. Quando o/a ator/atriz está em cena ele/a deve produzir interiormente essa energia que se exterioriza em forma de irradiação, que no caso é o que estamos chamando por presença cênica, mas deve também agir como receptor/a de algo. Ele explica que o/a ator/atriz pode receber a ação

de outros/as atores/atrizes com quem compartilha a cena, pode receber suas energias e presenças, suas palavras. Isso muito tem a ver com a disponibilidade do/a ator/atriz para jogar com o outro.

A irradiação é fruto de uma técnica constantemente trabalhada, treinada. Uma sensação de existência genuína e de significado concreto do seu *ser interior* será o resultado desse exercício. (2010, p.15). Esse ser interior interage com quem você é e com a personagem que representa. Essa energia gerada interiormente é o que dá preenchimento do trabalho atoral e ao personagem representado na cena. É a ligação que se faz entre esses dois seres. A vida da personagem só será captada a partir da vida presente no corpo do/a ator/atriz que o representa.

Essa noção de compartilhamento com o outro em cena, de jogo, de troca será analisada por mim também em um segundo capítulo, quando terei a oportunidade de fazer minhas colocações a respeito das personagens que interpretei e de como senti meu trabalho em cena. Pontuarei então o acontecimento ou não acontecimento da presença cênica no que diz respeito a esse jogo de irradiação e recepção, que para mim também muito tem a ver com a capacidade de resposta, ouvir e ser ouvido. Agora, falarei um pouco sobre a energia.

1.2 A Energia

Até o dado momento, neste trabalho, tratei brevemente sobre energia e sua irradiação, e também sobre o efeito que ela tem sob o público quando transformada em presença cênica, mas, até então nada foi definido ou explicado sobre energia. Luís Otávio Burnier, fundador do grupo de teatro LUME, ligado à Universidade de Campinas e também discípulo de Eugênio Barba, desenvolveu no Brasil suas próprias pesquisas sobre a Antropologia Teatral. Burnier define energia da seguinte maneira:

Energia, segundo o *Dicionário Aurélio*, é a “maneira como se exerce uma força; vigor, força; propriedade de um sistema que lhe permite realizar trabalho. A energia pode ter várias formas (calorífica, cinética, elétrica, eletromagnética, mecânica, potencial, química, radiante), transformáveis umas nas outras, e cada uma capaz de provocar fenômenos bem determinados e característicos nos sistemas físicos”. A palavra energia vem do grego *energon*, que significa “em trabalho” (*en* = entrar, dentro; *ergon*, *ergein* = trabalho). O dicionário inglês *Penguin English dictionary* apresenta-a como “poder, força, capacidade de realizar trabalho”. Energia, está, portanto, associada à sua raiz grega *ergein*, significando um certo tipo de trabalho, e ao prefixo *en*, entrar em, ou interior. Não podemos confundir e associá-la com os conceitos de *força*

e *vigor* embutidos no seu significado, com *quantidade* de força ou de trabalho, pois ela pode ser algo de delicado e sutil. (BURNIER, 2009, p. 49 e 50)

Burnier também fala que a energia está relacionada a uma resistência a uma determinada força. E menciona o desequilíbrio como um exemplo disso. Diz também que “outra maneira de pensar a energia é como *fluxo*, um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, *vibração*, algo que se propaga pelo espaço”. (IDEM, p. 50)

Para Barba, a energia não é o excesso de força muscular, de movimentações pelo espaço ou de uma vitalidade exacerbada que o/a ator/atriz coloca no palco. “Para um ator, ter energia significa saber *como* modelá-la” (BARBA, 2009, p. 86). Sendo assim, de nada adiantaria um desgaste físico em prol de uma “falsa” qualidade energética com a intenção de atrair os olhares do público. Essa energia desgastante, estaria relacionada à exibição de um virtuosismo desnecessário à presença do/a ator/atriz. Seria a virtuose pela virtuose. Querer mostrar externamente algo que não está acontecendo dentro.

O autor sugere que essa virtuose é até interessante nos primeiros minutos, mas nossa concentração logo se esvai. Se observarmos os/as atores/atrizes se debaterem no palco, se desgastando energeticamente com grandes gestos, falas empastadas, ações com cargas puramente emocionais, perceberemos uma falsa atuação, uma falsa energia. Simplesmente porque isso nada tem a ver com o corpo-em-vida da pré-expressividade. Ele então nos diz:

A comprovação de uma qualidade particular de presença cênica leva à distinção entre técnicas cotidianas, técnicas do virtuosismo e técnicas extracotidianas do corpo. Estas são as que tem relação com a pré-expressividade do ator. Elas a caracterizam ainda antes que essa vida comece a querer representar algo. (BARBA, 2009 p. 35).

Yoshi Oida relata uma situação vivida por ele em Paris, no início do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, junto de outros atores de diferentes nacionalidades. Ele, ator japonês, há anos trabalhando com a ideia de *katá*, não estava acostumado com a improvisação. *Katá* é a codificação de movimentos do teatro tradicional *Nô* e *Kabuki*, que deve ser representada de forma fiel e passada de professor para aluno, geração após geração. Cada espetáculo possui o seu *katá*, portanto a improvisação não é uma prática utilizada nesses estilos.

Em uma situação de experimentação os atores deveriam vivenciar corporalmente diferentes elementos. Água, fogo, terra e ar. No relato, Yoshi fala sobre o excesso de movimentos e sons que os atores ocidentais reproduziam e diz “perguntei-me, então, o

que faria um “verdadeiro ator japonês”. (OIDA, 2012 p. 21). Ele continua seu relato dizendo:

No teatro *nô*, aquilo que desejamos exprimir não se manifesta através de movimentos externos. Tudo acontece no *hara* (o *hara* está localizado anatomicamente na região do baixo ventre, sendo tomado como o centro energético do indivíduo e da consciência de si mesmo). Se a consciência de si mesmo estiver interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível [...]. Se me transformasse interiormente em água ou fogo, a forma externa apareceria por si só. (OIDA, 2012 p.21)

A Antropologia Teatral proposta por Eugênio Barba, é baseada fortemente nos estilos teatrais e nas danças do Oriente (mas não apenas), logo, suas definições para alguns princípios também se baseiam nesses estilos. Levando em consideração o *hara*, mencionado por Yoshi Oida como esse centro energético localizado no baixo ventre, podemos também chegar à algumas definições dadas por Eugênio Barba a partir dos estilos orientais, em que ele diz:

Nós dizemos que um ator tem ou não *koshi* para indicar que possui ou não a energia justa no trabalho”, me traduz o ator Kabuki Sawamura Sojurô. *Koshi*, em japonês não indica um conceito abstrato, mas uma parte bem precisa do corpo: os quadris. Dizer “tem *koshi*, não tem *koshi*” significa, ao pé da letra, dizer “tem quadris, não tem quadris”. (BARBA, 2009, p.36 e 37)

Essa energia concentrada no baixo ventre ou então nos quadris volta a remeter à uma qualidade extracotidiana. É uma energia de trabalho em um centro vital e sacro, e que precisa de uma modulação para o trabalho. Esse tipo de modulação dessa energia nos leva à um ator/atriz em treinamento. Ator/atriz esse/a que possui domínio de técnicas para irradiação. Daí chegamos ao *Kung-fu*, que também faz parte das tradições orientais.

O *kung-fu*, que para nós no ocidente é mais uma arte marcial oriental, para eles é algo que possui outros significados. O que chamamos de *energia* ou *presença*, no oriente possui outros nomes. Na China, o nome que eles dão para essa qualidade é *Kung-fu*. Essa qualidade é a força de trabalho, é a disciplina, o treinamento, os exercícios, a presença. Em chinês, *kung-fu* – significa, literalmente, “capacidade de resistir”. (BARBA E SAVARESE, 2012, p.72), o que nos lembra o que Burnier diz sobre a energia, que ela está relacionada à resistência a uma determinada força. Temos aqui um diálogo de definições entre ocidente e oriente. Sendo assim, temos a seguinte afirmação:

Na realidade, como podemos constatar, o termo compreende uma série de conceitos complementares, que vão do exercício ou do treinamento até o resultado da atividade. Para um ator, possuir *kung-fu* significa estar em forma, ter praticado e continuar praticando um treinamento particular. Mas também

significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna *presente*, e que significa que ele já dominou todos os aspectos técnicos do seu trabalho. (BARBA E SAVARESE, 2012, p. 73)

Pensando nessa energia que resiste a algo, podemos pensar nas tensões. Pensando no jogo de tensões que esse corpo produz encontraremos algumas energias que funcionam como forças opostas, nos levando a dois pólos de energia. Aí encontraremos a noção de energia *Animus* e a de energia *Anima*. Barba diz que a alma, antes de ser pensada no campo espiritual, era um fluxo contínuo, um vento e que algumas culturas “comparavam e comparam o corpo com um instrumento de percussão: *anima* (a alma) é o batimento, a vibração, o ritmo. (IDEM, 2012 p.76). E essa vibração pode mudar de tensão interna e se transformar, [...] quando *Anima*, o vento vivo e íntimo, tende a se voltar para fora e a desejar alguma coisa, então ele se transforma em *Animus* (em latim: sopro, respiro) (2012). Essas duas qualidades de energia são distintas, sendo uma, forte e vigorosa, e a outra, sutil e delicada. Dessa forma:

Energia- *Anima* e energia *Animus* são termos que não têm nada a ver com a distinção masculino-feminino, nem com arquétipos junguianos: designam uma polaridade bem perceptível que se refere a uma qualidade complementar de energia, difícil de ser definida em palavras e, sendo assim, difícil de ser analisada, desenvolvida e transmitida. (IDEM, 2012 p.76)

Essas energias opostas estão relacionadas com a capacidade do/a ator/atriz de modelá-las, uma vez que ambas coexistem em um mesmo corpo. Para um/a ator/atriz, é minimamente necessário que ele/a as domine internamente, pois só a modelação de suas energias pode se transformar em presença cênica. Caso contrário estaremos naquela posição de esbanjar esforço físico e calor, sem estar trabalhando com a devida energia que o/a ator/atriz precisa para dilatar e irradiar sua presença. O jogo de tensões entre energias opostas coloca o corpo nesse estado extracotidiano tantas vezes já mencionado. Um corpo em vida não pode ser um corpo cotidiano porque essa é uma qualidade que o espectador já conhece. Nessa qualidade natural do corpo nada diferencia o/a ator/atriz do/a espectador/a, pois são energias próprias de todo corpo humano. Se presença cênica só se faz com dilatação de energia e essa, por sua vez, significa estar em trabalho, a única alternativa para um corpo-em-vida existir é a partir da técnica.

Reitero aqui o trabalho proposto por Hugo Rodas e que há anos é aplicado aos seus alunos e aos atores/atrizes de sua companhia. Hugo, em uma entrevista para Aderbal Freire Filho, no programa veiculado na TV Brasil e intitulado *A Arte do Artista*, afirma

que o “ponto principal de seu trabalho é a câmera lenta”. Se, como foi dito anteriormente, ter *Kung-fu* significar que o/a ator/atriz está em forma e praticou e ainda pratica um treinamento, que será o que lhe dará presença cênica, logo, o que Hugo faz em seu trabalho é proporcionar aos seus alunos/atores o caminho até essa presença. De mesmo modo, penso a câmera lenta como um princípio de equalização de energias opostas legítimo e pontual.

Não me esqueço de uma aula em que Hugo esbravejou: “É sua obrigação se corrigir”. A frase não foi dita diretamente a mim, mas a todo grupo, porém o que essa frase causou em mim ainda ressoa em meu trabalho. Procuro, desde então, me corrigir.

Os exercícios propostos por Hugo e que eu associo a um treinamento, mesmo que ele não dê esse nome, sempre envolve intensidade, gasto energético, agilidade, lateralidade, entre outras coisas que fazem parte de um treinamento exaustivo. Para chegarmos à câmera lenta é sempre preciso, anteriormente, passar por esse processo de exaustão energética. Assim sendo, quando a câmera lenta se dá, ela manipula as energias interiores e as dilata também, como o que Barba sugere que seja o caminho para a presença. Para mim, a câmera lenta é o processo pré-expressivo que conheço. Embora não seja baseada em gestos codificados como as tradições orientais que vimos até aqui, a câmera lenta trabalhada por Hugo é um princípio extracotidiano e que emana energias interiores, sendo capaz de gerar presença cênica. Aliás, justamente por não ser codificada é que a câmera lenta, a meu ver, é um trabalho tão importante, uma vez que é um processo de escuta do próprio corpo e também de improviso, outro princípio fundamental ao trabalho de ator/atriz. Dessa forma, sem saber para onde, o corpo simplesmente vai, lento, dilatado, trabalhando o corpo quente biologicamente falando e assim administrando suas energias.

1.3 As Ações Físicas

Após falarmos sobre a pré-expressividade detalhando alguns princípios fundamentais para a produção de presença cênica na perspectiva da Antropologia Teatral de Eugênio Barba, deveremos agora começar a compreender o que se dará enquanto expressão. Para isso falaremos sobre as ações físicas. Utilizarei como base o livro *O Ator Compositor*, de Matteo Bonfitto, que é ator, diretor, pesquisador teatral e docente do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Em seu livro, ele coloca: “Como sabemos, o conceito

de ação física foi primeiramente elaborado por Constantin Stanislavski, após inúmeras etapas de aprendizado e prática teatral” (BONFITTO, 2011, p.21).

Stanislavski foi um ator, encenador, diretor russo e também o primeiro a sistematizar um método de atuação. Fundou em 1898 ao lado de Vladímir Dântchenco, o Teatro de Arte de Moscou, marcando para sempre a história do teatro mundial. Foi com o Teatro de Arte e com uma colaboração com o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi que ele investigou o fazer teatral chegando às importantes considerações que fez a respeito do trabalho do/a ator/atriz e da interpretação, inovando assim o ensino do ofício de atuar. Morreu em 1938, deixando como legado seu método, que mais tarde veio a ser traduzido para vários idiomas e popularizado mundo afora.

Para ele, as ações físicas seriam a forma exterior de um processo interior, desse modo, cada ação executada fisicamente seria o resultado de uma ação interna, de um propósito. Ele menciona que “o que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público”. (STANISLAVSKI, 2011, p.65).

Stanislavski, pôde, após anos de pesquisa, chegar à conclusão de que os sentimentos não eram fixáveis e que somente o corpo era capaz de reproduzir e de memorizar as ações. Com isso, as ações físicas são na verdade o que Stanislavski por vezes chamou de ações psicofísicas, estabelecendo uma relação entre o corpo-mente do/a ator/atriz. Matteo Bonfitto cita o autor dando um exemplo disso da seguinte forma:

O ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. O fato de um herói de uma peça acabar se matando não é tão importante quanto as razões interiores que o levaram ao suicídio. [...]. Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que a precipitou. (STANISLAVSKI apud BONFITTO, p. 25)

Ou seja, a iniciativa de agir só será interessante a partir de um preenchimento de significados que partem de um propósito interior, servindo como “iscas”, como diz Bonfitto. Stanislavski, assim como Eugênio Barba quando cita a energia, diz que não é necessário que se corra pelo palco ou que se sofra sem que isso seja de forma verdadeira. Esse correr por correr, ou sofrer por sofrer seria apenas, o que ele chama, de um *modo vago* de atuação. Não é preciso tentar convencer o público através do exagero de sentimentos que sequer existem de fato interiormente. Para ele:

A imobilidade exterior de uma pessoa sentada em cena não implica passividade. Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo

tempo, em plena atividade. E isto não é tudo. Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior, e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância artisticamente. (STANISLAVSKI, 2011, p. 67)

O que Stanislavski afirma acima está diretamente ligado ao corpo-em-vida dito por Barba. Se um corpo parado pode não indicar passividade, e isso se dá através de propósitos interiores, mesmo que esse propósito seja o de esperar, logo esse/a ator/atriz está em um estado de presença. “Outro elemento mencionado por Stanislavski e depois retomado por Grotowski, é o *impulso* [...] podemos dizer que o impulso seria uma manifestação que ocorre no ator, e que pode gerar uma ação interna e/ou externa” (BONFITTO, 2011, p. 33). Para o autor, o percurso desse impulso ocorreria do externo para o interno do corpo do ator.

Já para Grotowski, mestre de Eugênio Barba, e que também deu continuidade ao trabalho com as ações físicas de onde Stanislavski parou após sua morte, os impulsos fariam o percurso oposto e seriam gerados internamente para depois surgirem externamente. O discípulo de Grotowski, T. Richards diz que:

Im/pulso – lançar do interior. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Então, os impulsos: é como se a ação física, ainda invisível no exterior, já tivesse nascido no corpo. Se souberem isto, construindo uma personagem poderão trabalhar sozinhos sobre as ações físicas. (RICHARDS, apud BONFITTO, 2011, p. 73)

Para Eugênio Barba, as ações físicas são capazes de alterar a percepção do espectador, já que, para ele, uma ação física é a “menor ação perceptível”, dessa forma ela altera toda a tonicidade do corpo mesmo em um movimento microscópico e então essa “ação verdadeira produz uma mudança das tensões em todo o corpo, e, por consequência, uma mudança na percepção do espectador”. (BARBA E SAVARESE, 2012, p.122). A ação teria então uma origem na espinha dorsal, e seus impulsos surgiriam daí.

Após esse breve levantamento de qualidades necessárias à um trabalho gerador de presença cênica iremos agora passar à sua aplicabilidade, ou seja, um material cênico. Vimos até aqui que a pré-expressividade compreende uma qualidade extracotidiana, e que a presença cênica é capaz de captar a atenção do público a partir de um trabalho de dilatação de energias feita pelo/a ator/atriz. Além disso, essa presença cênica se insere no trabalho expressivo a partir das ações físicas, que coloca em prática, diante do público, esse estado, tornando o que está invisível em algo visível. O capítulo a seguir analisará esse estado de presença em um contexto interpretativo, ou seja, o material cênico resultado da disciplina Diplomação I: *Cinema Pelado*.

Capítulo II - A EXPRESSÃO: A prática reconhece a teoria

Até o dado momento, neste trabalho, procurei compreender como a pré-expressividade seria capaz de transformar o corpo do/a ator/atriz em um corpo-em-vida, gerador de presença cênica e atraente aos olhos do público. E se a ação é o que transforma essa presença cênica em expressão, deveremos agora refletir sobre um processo expressivo. Como já dito até aqui a pré-expressividade não se dissocia do processo expressivo, sendo ela então um momento anterior a ele.

A partir disso, relacionarei essa qualidade de presença com o que pude executar. Por vezes colocarei em palavras minhas impressões e minhas sensações a respeito do que criei, assim como o que percebi a partir das reações do público às minhas ações. Falarei também sobre meu processo criativo e de construção das personagens. Além disso, farei outras reflexões que a teoria citada até aqui tem me despertado a partir da lógica de quem viveu a cena. Portanto, o importante nesse segundo momento é fazer uma análise da expressão, ou seja, o resultado do trabalho cênico. Para isso, falarei a seguir sobre o processo de construção do espetáculo Cinema Pelado, da escolha das cenas, ensaios e no que ele se transformou, para, somente a partir daí chegar às reflexões sobre a cena.

2.1 Cinema Pelado



Imagem 1: Cinema Pelado – Arte: Yuri Rocha

Essa é a história de um processo de criação, que, de um modo geral, inseriu alunos/as/intérpretes em uma linguagem diferente da já vivenciada por todos até então. Em uma turma de Diplomação I, uma diretora se viu diante de um grande problema: éramos dezoito. Ela precisaria ali encontrar uma maneira de nos colocar em cena, com momentos de protagonismo de todos, para que pudéssemos ser avaliados por uma banca examinadora no final da disciplina. Assim começa o processo do espetáculo *Cinema Pelado*.

Felicia Johansson, nossa diretora, enfrentou um momento de desdobramento criativo para encontrar algo que pudéssemos fazer enquanto resultado final do curso de Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral. Como éramos muitos, encontrar um texto teatral que contemplasse as vontades e anseios de todos seria impossível e, para além disso, encontrar um texto com dezoito personagens que pudesse nos colocar em cena de forma igualitária também seria impossível. Dessa maneira, a opção que encontramos foi a de adentrar uma nova linguagem, assim, resolvemos trabalhar de forma híbrida, buscando apoio no cinema.

O primeiro exercício que embarcamos foi sugerido por Yuri Fidelis, monitor da disciplina e assistente de direção do espetáculo. O exercício consistia em um trabalho de narrativa de cenas do cinema. Deveríamos escolher uma cena na qual houvesse um trabalho de interpretação significativo e um conflito que motivasse a cena. Ao escolhermos a cena deveríamos transcrevê-la de forma descritiva, sem colocar nome dos personagens ou dar qualquer indicativo sobre qual filme aquela cena pertencia. Tudo isso propunha na verdade que verificássemos a potência de cada cena, seus conflitos e as motivações das personagens. Obviamente algumas cenas se tratavam de grandes clássicos do cinema e quando começávamos a ouvir sua narrativa identificávamos a obra quase que de imediato.

A partir dessas narrativas pudemos perceber algumas especificidades que o cinema possuía e que seria impossível de transpor para o teatro, pelo menos para o nosso teatro universitário e sem condições financeiras. Efeitos especiais, por exemplo, eram algo que não trabalharíamos, uma vez que seria impossível reproduzir cenas icônicas do cinema com a mesma qualidade. Alguns gêneros cinematográficos também pareciam impossíveis de serem colocados em cena, por exemplo, filmes de ação, repletos de explosões e aparatos técnicos, ou até mesmo os filmes sangrentos, uma vez que existia ali uma barreira entre o que era possível de ser reproduzido pelo teatro e o que ele não daria conta de transpor.

Após as leituras era o momento de vivenciar um pouco do que era cada cena. Continuamos levando cada vez mais propostas e cenas, e agora, junto com elas, as transcrições das falas na íntegra do que eram na cena cinematográfica. O momento era de experimentação e improvisação. Líamos as falas juntos, e logo em seguida partíamos para a improvisação das cenas, tendo a cena original como a base para improvisarmos.

Esse primeiro momento, que durou aproximadamente um mês, nos serviu como uma forma de compreendermos nossas vontades e entender o que gostaríamos de fato de defender em cena. Toda e qualquer opção relativas as cenas foram escolhidas por nós mesmos. Todos os riscos que corremos foram previamente decididos de forma autônoma, sem quaisquer impedimentos por parte da diretora. Com uma ressalva, claro, àquelas barreiras de transposição citadas acima. Aqui não se priorizaria uma obra, ou melhor dizendo, a ideia de uma. Nesse processo o que nos orientaria seriam os trabalhos a partir de desejos pessoais, onde se priorizaria só e unicamente as interpretações dos alunos/as/intérpretes ali inseridos, a obra surgiria por si só.

A regra era clara: deveríamos escolher, entre todas as obras cinematográficas do mundo, uma cena que desejássemos fazer. A partir disso uma gama de filmes adentraram nossa investigação, desde filmes de “Sessão da Tarde”, filmes de terror, cinema mudo, até obras mais dramáticas. Essas estéticas distintas surgiram em nosso vocabulário e com elas seus diretores. Entre eles estão Hector Babenco, John Waters, Cláudio Assis e Karim Ainouz, Suzana Amaral, Pedro Almodóvar, Kleber Mendonça, entre outros tantos que nos serviram como base para produzirmos nosso material cênico. *Cinema Pelado* então nasceu aos poucos, e também aos poucos foi crescendo e criando forma. Como teríamos a liberdade de escolher qualquer cena, logo não teríamos uma narrativa com início, meio e fim, e ainda assim aceitamos o desafio.

Pude experimentar cenas bastante interessantes nesse primeiro momento de investigação, e, no momento da decisão eu teria a opção de escolher dentre as que eu já havia experimentado ou poderia também escolher por outras cenas que haviam sido improvisadas pelos meus colegas. Ainda assim optei pelas que eu já havia tido um contato inicial, dessa forma, as cenas improvisadas por mim viriam a ser as cenas que eu interpretaria no espetáculo. Tínhamos, durante o início do processo, o acordo de que em algum momento após as improvisações decidiríamos qual seria nossa cena desejo. Essa cena consistia na nossa primeira opção, aquela em que seríamos os protagonistas e as outras seriam cenas as que faríamos coro para que outra pessoa tivesse seu espaço de protagonismo. Para que houvesse uma lógica de ensaios e para que todos pudessem ser

contemplados em suas cenas desejo chegamos à conclusão de que cada um deveria ter por volta de três cenas, sendo apenas uma delas a cena que seríamos os/as protagonistas.

Minha cena desejo faz parte do filme brasileiro *Meu nome não é Jhonny*, de 2008, que tem direção de Mauro Lima. O filme conta a história verídica de João Guilherme Estrella, um jovem de classe média alta que se envolve com o tráfico de drogas. A cena em questão se passava na cadeia, e no filme, era interpretada apenas por homens. Meu personagem, que no filme não possui nome, chegava drogado à uma nova cela, incomodando o sono de todos. Após uma passagem de tempo, ele promove uma grande briga corporal com homens africanos de uma outra cela por causa de comida. A cena foi transposta para um presídio feminino, e também dividida em duas partes para causar a impressão de passagem de tempo. O texto também foi modificado, sendo o motivo da briga o mau cheiro vindo da cela das “gringas”.

Minha segunda cena também pertence a um filme brasileiro. A cena é de *A Hora da Estrela*, que é um romance escrito por Clarice Lispector e lançado em 1977. Foi transposto para a linguagem cinematográfica com o filme de mesmo nome, com direção de Suzana Amaral, lançado em 1985, do qual tiramos a referência. Na obra cinematográfica a atriz Marcélia Cartaxo dá vida à Macabéa e Fernanda Montenegro à Carlota, a Cartomante. A cena se passa no “consultório” da Cartomante, que seria seu local de atendimento ao público para a leitura do destino nas cartas. Macabéa é mandada para lá por meio de Glória, uma falsa amiga do trabalho que deseja roubar seu namorado e que conta com a ajuda de Carlota e suas “previsões”.

Em *Cinema Pelado*, a cena foi reproduzida sem alterações espaciais ou dramáticas, buscando a essência e a atmosfera da cena. Nosso espaço cênico era composto por uma mesa e duas cadeiras e havia em cima dessa mesa objetos pessoais da Cartomante. Esses objetos eram as cartas, a bola de cristal e os óculos que auxiliava na leitura do futuro dos clientes. Quando Macabéa chegava, a Cartomante, de forma falsa e premeditada, estava de pé borrifando ervas para energizar o espaço. Quando ela batia os olhos em Macabéa, se dirigia à mesa e quando as duas se sentavam a leitura das cartas e da bola de cristal se iniciava, e, de forma crescente a Cartomante ia fazendo falsas revelações a fim de enganar a moça. Nessa cena especificamente eu e minha parceira de cena Ana Piratelli coringávamos as personagens, ou seja, em um dia eu interpretava a Cartomante e ela Macabéa, e no outro vice-versa.

Minha terceira e última cena no espetáculo foi introduzida não por uma escolha, mas porque tínhamos que seguir um cronograma de ensaios, e, como eu só havia

escolhido duas cenas, em algum momento eu ficaria sem trabalhar. Portanto, eu e uma colega que estava na mesma situação nos juntamos para fazer uma cena do filme *Aos Treze* ou *Aos Treze- Inocência Perdida*. O filme de 2003 tem direção de Catherine Hardwicke e é uma história semibiográfica que explora o envolvimento de duas adolescentes com o mundo das drogas e da sexualidade. A cena interpretada por mim e por minha parceira consistia em duas garotas drogadas pelo gás do desodorante que, ao não estarem sentindo o próprio corpo começam a se bater. Dessa forma nos dávamos tapas na cara até uma delas fingir se machucar, terminando com o surto de risadas das duas sob o efeito do gás.

O espetáculo começava com todos os atores/atrizes sentados/as nas laterais do espaço, na ação de esperar. Aqui a espera era pela entrada do público para podermos então iniciar o espetáculo. Toda a encenação era composta por quatro painéis brancos que serviam como base para serem projetadas as imagens filmadas em tempo real. Contávamos com duas câmeras e com manipuladores técnicos da mesma, além dos dois projetores. Utilizamos também mesas e alguns 3 Tabelas, que é uma caixa de madeira multiuso utilizada no cinema e aqui nos serviu como os assentos para nos sentarmos. A utilização das câmeras se deu de inúmeras formas no espetáculo e dialogou com cada cena de uma maneira diferente.

Cristiane Jatahy, dramaturga e encenadora, é a artista brasileira que atualmente melhor exemplifica esse hibridismo teatro-cinema. Em uma entrevista para Aderbal Freire Filho, Cristiane diz que “o cinema libertou o teatro para ele poder descobrir novas formas” (JATAHY, 23/03/16, s/p) e é por esse desdobramento entre as fronteiras de linguagens que a encenadora se entrega a esse novo lugar, esse espaço entre uma coisa e outra que é capaz de criar o que ela chama de “terceira zona”, que seria essa zona híbrida de criação presente nos trabalhos da mesma.

Nossa terceira zona então foi criada partindo da necessidade de diálogo entre quem representava no palco e quem dava suporte técnico, ou seja, quem manipulava as câmeras. Além disso, conforme pudemos perceber a partir das experimentações, a câmera não poderia nos servir somente como um equipamento de replicação da imagem capturada ao vivo. Para Cristiane, para se trabalhar com as duas linguagens é preciso respeitar o lugar de cada uma, ou seja, “não é só o que se projeta, mas como a câmera se coloca na cena e que maneira ela também está construindo uma dramaturgia” (JATAHY, 23/03/16, s/p).

A partir disso uma ideia de set de cinema, ainda que de forma implícita, se inseriu no trabalho, hora explicitando essa relação, hora servindo apenas como um aparato técnico que reproduz. A câmera pôde então brincar criando uma atmosfera onírica ou de delírios, pôde também brincar explicitando planos detalhe de pequenos objetos que eram simbólicos nas cenas e que a olho nu, apenas na representação teatral, passariam batidos. As projeções nos serviram também como passagem de tempo, seja em uma caminhada, percurso ou até mesmo para nos mostrar o “futuro”. De acordo com os inúmeros papéis desempenhados pelo *cameraman*, esse, se inseriu trabalho como “alguém que atua junto”, fazendo parte então do nosso elenco. Dessa forma, nossa narrativa se deu de forma experimental, seguindo uma não linearidade que se constitui através de uma unidade dramática promovida pela utilização das câmeras, das projeções e dos painéis, que, além de servirem como tela, também serviram como transição de uma cena a outra.

2.2 – A presença a partir da vivência

Agora que a teoria já foi apresentada e o espetáculo que utilizarei como referência foi contextualizado, só me resta colocar em palavras a minha percepção. Apresentarei a partir de agora minha compreensão acerca da presença cênica, partindo da vivência da construção das personagens e das oito apresentações que, para mim, foram muito intensas e pertinentes sobre o assunto. Para isso, será necessária uma apropriação pessoal dessa teoria, trazendo para o meu contexto cênico as relações entre teoria e prática. Farei uma análise partindo de um espetáculo que possuiu um estilo de interpretação realista, o que se distancia do estilo trabalhado por Eugênio Barba, porém, o que buscarei aqui não será fazer uma análise dos estilos de interpretação e sim como a presença cênica, que é presente na pesquisa de Barba, se insere no meu trabalho de atriz em *Cinema Pelado*.

Começarei então dizendo que, a partir da minha percepção, a presença cênica tem a ver com segurança. Essa foi a palavra que encontrei para definir os momentos em que me senti presente e os momentos em que percebi minha mente e minhas ações flutuando em cena. Devo afirmar então que essa definição de segurança que encontrei para justificar a presença se aplica ao meu trabalho, assim como pode se aplicar ao trabalho de outras pessoas, porém o que falo aqui parte da minha vivência e das minhas percepções.

Para mim, um/a ator/atriz seguro/a tem, como característica principal, a clareza de suas ações físicas. A segurança, nesta perspectiva, é a capacidade de estar inteiro e de executar com precisão essas ações, com propriedade delas, sem titubear. O que eu chamo

de segurança se parece muito com o que Stanislavski chama de objetivos, “porque eles orientam o ator no rumo certo e o impedem de atuar de modo falso. O objetivo é que lhe dá confiança em seu direito de entrar em cena e lá permanecer”. (STANISLAVSKI, 2011, p.156).

Compreendo a segurança também como uma equalização energética e justifico isso da seguinte forma: Se um corpo dilatado é um corpo que irradia uma energia fazendo com que o público a perceba, e eu, quando estou no lugar de espectadora percebo quando o corpo denuncia a insegurança, logo, para mim, ela está relacionada a uma energia. Mas não qualquer energia, como já vimos, energia não é qualquer exacerbação de movimentos vigorosos e sim uma qualidade que significa basicamente estar em trabalho. Se um/a ator/atriz possui segurança no palco, logo o mesmo está trabalhando e modulando suas energias, transformando essa em segurança. Por isso, a presença é um estado de se perceber corporalmente seguro que compreende o domínio das ações transformando o/a ator/atriz em alguém apto ao jogo com o outro e com a plateia.

Ao pensar no meu processo de criação das personagens percebo uma diferença drástica da forma como me relacionei com cada uma delas especificamente. Darei a seguir um exemplo do porquê, para mim, a presença está relacionada a segurança em cena.

Tiro essa conclusão pois, durante a construção da personagem de *Meu nome não é Jhonny*, no qual eu carinhosamente chamo de Sem Nome, experimentei um processo de construção de uma segurança e de uma apropriação da personagem que há tempos eu não vivia. A personagem, como mencionado anteriormente é uma presidiária que chega à uma nova cela e está sob o efeito da cocaína. Para que isso fosse percebido era necessária uma qualidade energética que fosse característica da mesma, e se contrapusesse às outras presidiárias que descansam na cela quando Sem Nome chega.

Se um dos caminhos para chegar à um corpo extracotidiano é a alteração do caminhar, nessa cena posso dizer que minha construção da personagem surgiu dessa alteração. Sem Nome é uma mulher que chega à uma nova cela, e, logo depois, decide ir até a cela de outras presidiárias em busca de confusão. Por isso, compreendi desde o início que o deslocamento dessa personagem deveria possuir uma qualidade específica, que a distinguisse das outras personagens na cena. Para tal, busquei a qualidade energética que eu precisava partindo da ideia de transferência de pesos de um pé a outro. O que percebi, ao explorar essa transferência de pesos, foi que ela, quando sofria uma alteração de ritmo, proporcionava um balanceio nesse caminhar, transformando meu corpo em um corpo mais despojado do que a minha qualidade cotidiana está acostumada.

A energia desse caminhar reverberava também em meus gestos que, consequentemente também ficaram mais expansivos. Barba e Savarese dizem que “a anatomia do nosso corpo é estruturada de tal forma que mesmo um único movimento de uma única parte do corpo provoca em espécie de eco muscular em todas as outras partes”. (2012, p.217). Sendo assim, a maneira como eu pensei o caminhar dessa personagem gerou em mim uma corporeidade que me foi útil a cena e às circunstâncias em que a personagem estava inserida.



Imagem 2: Jhonny primeira parte. Foto: Isabella de Andrade

Essa corporeidade que encontrei também foi útil às execuções de minhas ações físicas e me ajudaram a encontrar a segurança. Nessa cena o conflito era muito claro: o cheiro da cela ao lado incomodava a personagem e essa se dirigia até lá em uma tentativa de intimidação. As “gringas” da cela ao lado não compreendiam o português e por isso existia uma falsa tradução do que era dito por Sem Nome, em uma tentativa de amenizar a fala, mas o que o corpo e os gestos expressavam deixava claro o real sentido do que era dito, por isso a luta corporal se iniciava e assim a cena era finalizada.

Esse conflito claro facilitou a criação das ações uma vez que existia um objetivo bem definido na cena. Tudo foi feito a partir de um propósito que era muito claro devido ao conflito da cena também ser: tirar a blusa de frio devido ao calor, perceber o cheiro, acordar as outras mulheres para irem até a cela ao lado, intimidar as “gringas”, etc.

Ao pensar que a execução das ações gera um impulso, chego a essa noção de que “poder-se-ia também, associar os impulsos ao surgimento de “movimentos involuntários” no processo de repetição das ações físicas. (BONFITTO, 2011, p. 34). Esses movimentos

involuntários surgiriam então como geradores de novas ações que iriam refinando o material já construído pelo/a ator/atriz, acrescentando detalhes ao trabalho, fazendo com que o público possa perceber nuances do trabalho através de pequenas ações que agregam e significam aos olhos de quem vê. “Esses momentos representam sinais de apropriação da personagem por parte do ator.” (IDEM, 2011, p. 34). Essa apropriação seria a maneira de se construir uma segurança, conseqüentemente de se colocar com precisão em cena, ou seja, se colocar com presença cênica.

Ao apropriar-me do trabalho consegui também liberdade com o texto, uma vez que aqui as ações físicas e seus propósitos me proporcionaram uma compreensão do que era a essência da cena, me permitindo manter a fidelidade com a cena original somente enquanto sua ideia. Assim, a cada vez que a cena era ensaiada o texto era dito de uma maneira diferente, respeitando, claro, a lógica dos acontecimentos para se contar a história, mas brincando com as palavras. Como eu estava em uma constante sensação de apropriação do trabalho e de uma construção de uma segurança eu sentia que minha capacidade de me divertir em cena era cada vez maior. A relação de troca com as outras atrizes também proporcionava esse espaço, e, por isso, brincávamos entre nós e a cada vez que conseguíamos encontrar algo interessante, mantínhamos.

Acredito que as apresentações dessa cena obtiveram respostas positivas do público, e eu, enquanto a atriz que executava as ações, me sentia motivada por essas respostas positivas. Penso que o fato de ser a cena que eu mais estava segura e também por ser a primeira das minhas três cenas no roteiro do espetáculo me ajudaram a manter uma energia de trabalho para o restante da apresentação e conseqüentemente me senti presente.

Ao pensar a pré-expressividade como o momento anterior à expressão tenho refletido como isso se aplica ao meu corpo nesses momentos de apresentação. Se um corpo dilatado, logo presente, é um corpo quente biologicamente falando, logo é necessário algo que o esquente. Parto então de uma ideia básica de teatro: a concentração e o aquecimento anterior a entrada em cena. Digo isso pois, como eu poderia transformar meu corpo e minha energia cotidiana, vinda da rua, que provavelmente viveu outras coisas antes de estar na sala de apresentações, em um corpo extracotidiano, sem passar por nenhum processo?

Uso novamente como exemplo o trabalho de Hugo Rodas, que eu encaro como treinamento. Aqui eu o percebo como uma forma de preparação e de aquecimento para se chegar à qualidade pré-expressiva. Os exercícios que trabalham a lateralidade e

também a alteração dos níveis alto, médio e baixo em um ritmo acelerado são ótimos exercícios para resgatar uma energia já criada pelo corpo, uma vez que promovem um grande gasto energético. Se, para Barba, ter energia significa saber como modelá-la, penso que utilizar esses exercícios como um aquecimento para cena é um dos caminhos para essa modelação. No espetáculo, especificamente, começávamos todos sentados, e ali permanecíamos até que chegasse a vez de cada um fazer sua cena. Por isso o aprendizado de modelação dessa energia deveria ser constante para se manter presente durante às quase duas horas de espetáculo.

Ao relembrar os dias de apresentações percebo que os momentos em que eu menos me senti dentro do espetáculo foram os momentos em que não houve tempo de um aquecimento prévio. Antes de entrar em cena sinto a necessidade de um gasto energético, uma produção de calor que coloque meu corpo em um estado preparado para enfrentar o público. Em contrapartida, quando eu consegui ter o meu tempo de exploração do espaço e do meu corpo pude perceber que me coloquei em cena de uma maneira mais decidida e preparada.

Percebo que esse momento anterior à cena é a oportunidade de trabalhar o corpo em níveis pré-expressivos, evitando a sensação de se aquecer ao longo da cena e conseguindo colocar o corpo em uma energia ativa que só é atingida ao final da mesma, perdendo então todo o trabalho que foi construído. *Meu nome não é Jhonny* me serviu então como um grande aprendizado do que eu poderia fazer enquanto intérprete e de como construir a presença cênica a partir de uma construção de uma segurança.



Imagem 3: Jhonny segunda parte. Foto: Carol Dias

Diferentemente de como me percebi em *Meu nome não é Jhonny*, aponto agora minha percepção sobre os momentos de insegurança. Falarei então da cena de *A hora da Estrela*, em que interpretei tanto a Cartomante, quanto Macabéa.

Minha criação partiu da ideia de oposição entre as duas personagens que, justamente por serem de qualidades energéticas opostas se complementam. Ambas as personagens representam pessoas marginalizadas socialmente e trazem consigo questões muito fortes como a prostituição, a fome, a pobreza, a falta de estudos, etc.

Macabéa é jovem, inocente e inexperiente. A Cartomante é uma senhora vivida, muito esperta e muito sagaz. Macabéa é uma moça virgem. A Cartomante é uma ex-cafetina. Macabéa é pálida, tem cara de doença devido à sua má alimentação baseada unicamente em cachorro quente. A Cartomante é uma senhora coberta de maquiagens e adereços. Enquanto isso Macabéa está sempre com uma blusa e uma saia em tons pastel. Uma é a mulher que engana para sobreviver. A outra é uma nordestina que muda de cidade para tentar ganhar a vida. Em uma há o peso da mentira e na outra a doçura da inocência.

Para construir a figura da Cartomante parti do princípio de que sua imagem e seus gestos deveriam ser interessantes aos olhos de quem a vê. Por isso, a partir das mãos da Cartomante tentei construir uma figura diferente das outras personagens interpretadas por mim no espetáculo. Em uma partitura bem marcada a personagem se apresentava dizendo com a voz, mãos e olhos quem era ela. Tudo deveria ser exagerado, para que a oposição com a outra personagem ali sentada se sobressaísse. O código das mãos me serviria então de material e de impulso para as ações seguintes.

Barba diz que “a codificação (o ato de fixar gestos, poses ou movimentos em um código) pode ser considerada uma passagem de uma técnica cotidiana a uma técnica extracotidiana.” (2012: 146). Desse modo, a partituração dos meus gestos me trouxe para uma qualidade que até então eu desconhecia, mas que cada vez mais deveria se afirmar para que a relação com minha parceira pudesse acontecer, uma vez que essa cena é comandada pela cartomante e suas ações.

Toda a partitura estava associada à um texto que, de certa forma, foi o mote para a criação dos gestos. Quando a Cartomante dizia, por exemplo: “Tá comigo, tá com Jesus” seu código era o de bater as mãos sobre o peito e em seguida jogar as mãos para o céu. Ou quando se concretizava o encontro entre as personagens e a Cartomante então iniciava sua sessão de previsões dizendo “vamos logo ao que interessa”, batendo duas palmas e

logo em seguida abrindo os braços como se abrisse os caminhos para sua falsa mediunidade.

O que aconteceu com essa personagem, que foi contrário ao processo de construção de uma energia segura como a de *Meu nome não é Jhonny*, foi que aqui o texto precisava se manter na íntegra, porque o detalhe de informações que a Cartomante apresentava surgia de forma crescente. Por isso os gestos ficaram condicionados ao texto, uma vez que eram codificados a partir do mesmo. Isso gerou em mim um processo de não compreensão do ritmo das ações que surgiriam a seguir, e isso foi transformado em insegurança com o trabalho. Segundo Stanislavski:

Não poderá ter o domínio do método das ações físicas se não domina o ritmo. De fato, cada ação física é intimamente ligada a um ritmo e é caracterizada por ele. Se agir sempre e somente com o ritmo que lhe é familiar, como poderá interpretar várias personagens? (STANISLAVSKI apud BONFITTO, 2011, p. 33)

Percebi, ao longo do processo, que a ausência desse domínio do ritmo era refletida no meu corpo todo, fazendo com que minha ação vocal também se alterasse. Por vezes, Felícia me dizia que eu estava caindo em uma cantilena, e por isso minha voz também perdia o ritmo, não deixando claro esse crescente que era sugerido pelo texto, mas que minha ação vocal não acompanhava. Para complicar um pouco mais, ainda havia a relação com os objetos. A Cartomante deveria embaralhar as cartas, jogá-las na mesa, ler a bola de cristal, etc. Assim, em uma tentativa de diversificar as personagens, me deparei com um corpo extracotidiano que compreendia gestos expansivos, ações ligadas à objetos que eu não tinha nenhum domínio e uma voz que não se encaixava com o ritmo do texto.

Se, em minha associação, a presença cênica está relacionada à segurança, e essa, por sua vez, tem a ver com a clareza que um/a ator/atriz tem de suas ações, posso dizer que aqui, minha segurança flutuou, e, por vezes existiu e por outras não, já que a utilização de todos os elementos criados me deixava confusa com a minha criação. Em alguns momentos isso atrapalhou a relação com a outra atriz na cena, uma vez que, se eu ralentava o tempo da ação, conseqüentemente o tempo da sua reação também era ralentado, dificultando o jogo entre nós.

Matteo Bonfitto, pessoalmente, durante o 1º Festival Céu (Cena Universitária Nacional de Brasília) fez uma análise de um outro espetáculo que faço parte e que também é dirigido por Felícia, chamado *Decadenta*. Durante essa análise ele nos disse que a presença não é apenas sobre a dilatação, não é só sobre o que o ator sabe fazer, mas também sobre o que ele não sabe fazer. É sobre trabalhar as fragilidades, as

vulnerabilidades. Reconheço, a partir dessa fala, que o momento em que mais me senti presente com a Cartomante foi na primeira apresentação em que ela apareceu, uma vez que, justamente por estar insegura, transformei essa energia em material, e consegui ter um domínio do ritmo muito melhor do que eu conseguia nos ensaios, por exemplo. A resposta do público, nessa apresentação, foi impulsionadora de pequenas outras ações que surgiram justamente pela vontade de desfrutar da cena já que a resposta era positiva. Em outras apresentações, no entanto, notei que recuperei a qualidade ralentada, fazendo com que não me sentisse presente e com apropriação do que eu fazia em cena.



Imagem 4: A Cartomante Foto: Carol Dias



Imagem 5: A leitura das cartas. Foto: Marcelo Alves



Imagem 6: A Hora da Estrela Foto: Carol Dias

Já Macabéa foi construída com uma qualidade energética e gestual inversa a da Cartomante. Sua energia era concentrada e tímida, seu caminhar ao entrar em cena era receoso, uma vez que chegava à um lugar desconhecido. A qualidade desse andar partia também de certa humildade, e, por isso seu corpo era contraído, quase como se não desejasse ser vista. O propósito de sua ação inicial era o reconhecimento do espaço e da pessoa que estava a sua espera. Sua principal ação era a de olhar. O olhar de Macabéa deveria ser expressivo, focado e receptivo ao que a Cartomante lhe dizia. Deveria também possuir uma nuance crescente de acordo com as previsões que eram ouvidas. Essas ações com os olhares partiram de uma ideia de sutileza da personagem e que, como já dito anteriormente, se contrapõe ao exagero da Cartomante. Os olhos então guiariam cada movimento feito pelo corpo, ou seja, seria a intenção de ver que daria uma mínima nuance corpórea à Macabéa. A partir disso concordo com Barba quando diz que “[...] é a maneira de olhar que determina a expressão. Para um ator, ver não é olhar com os olhos, é uma ação que compromete o corpo inteiro”. (2012:181).

Aqui consigo perceber uma segurança com meu trabalho e minha criação, entretanto, justamente por me sentir segura e com domínio do que eu fazia, algumas pessoas sentiram que eu antecipava a ação. Foi o caso, por exemplo, de Alice Stefânia, atriz, professora e membro da banca avaliadora da disciplina. Essa minha antecipação das ações demonstrava a reação da atriz que já conhecia as marcas, e deixava frágil a reação da personagem, apesar de eu não acreditar que essa antecipação tenha sido presente em todas as apresentações.

Quando eu estava em cena como Macabéa, Ana Piratelli estava como a Cartomante. Aqui reconheço que havia um domínio maior do ritmo e da relação com os objetos por parte de Ana, o que fazia com que a cena acontecesse de forma mais fluida. Por isso, pensando que o trabalho de irradiação da presença inclui a recepção do que é dado pelo outro, seja público ou parceiro de cena, reconheço que aqui era possível uma recepção grande da presença da minha parceira. Justamente por conseguir captar essa presença, também me sentia presente, era um trabalho de troca que foi construído ao longo do processo do espetáculo. Reconheço isso como um segurança com o outro.

Se eu fosse comparar o trabalho feito com essas duas personagens distintas eu poderia retomar a energia como *Animus* e *Anima*, que seria a qualidade de energias opostas, porém complementares, e que residem no mesmo corpo. Aqui, meu corpo serviu

como a ponte para expressão dessas duas personagens com características energéticas opostas, mas que coexistiram se explicitando quando uma ou outra estava em cena.



Imagem 7: Macabéa Foto: Isabella de Andrade



Imagem 8: O futuro. Foto: Isabella de Andrade

Finalmente, chegando à minha terceira cena no espetáculo, na qual interpreto minha quarta personagem, falarei um pouco sobre como foi a preparação da cena de *Aos Treze*, em que eu fazia uma adolescente rebelde. A cena, como já mencionado, mostra duas adolescentes drogadas pelo gás do desodorante e que, por não sentirem mais o toque no corpo, começam a se estapear até que uma finge se machucar de verdade. Aqui não havia um conflito aparente que modificasse a história, além de ser uma cena muito curta, sem um aprofundamento dramatúrgico, uma vez que se tratava de um recorte muito pequeno do filme, por isso a cena não dizia por si só como as outras cenas.

Mesmo assim, eu e Heloisa Palma aceitamos nos aventurar pelo desafio que a cena propunha: os tapas. Quando reflito em como se deu a construção da segurança na ação,

que era invasiva ao corpo de outra pessoa e ao meu próprio corpo, lembro do conhecimento tácito descrito por Barba. Aqui, a única maneira da apropriação da ação acontecer era lentamente, adquirindo a clareza aos poucos, ensaio após ensaio.

Começamos então explorando o corpo uma da outra com a energia da ação reduzida, afim de compreender os limites que nossos corpos impunham. O impulso de fugir do tapa também era frequente, uma vez que a gente se entregava fisicamente à uma agressão. Aos poucos, a compreensão da ação foi incorporada por nós, e passamos a explorar cada vez mais um ritmo crescente nesses tapas, que surgiram cada vez com mais intensidade.

A presença aqui também se apresenta como segurança pois, o que comandava a cena era a agressão, e as duas atrizes que estavam inseridas sofriam a mesma, portanto, não havia possibilidade de esquiva, e a cena só seria convincente se houvesse segurança na ação da pessoa com que se contracenava e na própria ação. Nessa cena, a cumplicidade foi elemento fundamental para o desenvolvimento da mesma.

Stanislavski diz que “tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores” (2011:169). Esse sentimento da verdade foi um limitador em alguns momentos. Como os tapas se intensificavam em um ritmo crescente, o que se esperava era que em algum momento esse tapa seria tão intenso que desencadearia no desmaio da outra personagem, gerando em mim a preocupação com a vida da mesma. O que acontecia, na maioria das vezes, é que esse tapa tão intenso não chegava a acontecer, e, quando ela desmaiava, eu não conseguia acreditar na situação e consequentemente não conseguia expressar desespero e preocupação com o que eu via.

Nessa cena, especificamente, as câmeras ficavam posicionadas de uma forma que pudessem captar nossas expressões, as projetando nos painéis. Ainda não consigo reconhecer se o que acontecia na cena era uma antecipação da ação da minha parceira, que levava o tapa intenso antes mesmo de eu o dar, ou se de fato, eu não crescia essa ação o suficiente.

O importante a ser refletido, para mim, sobre essa cena, é a construção da cumplicidade e mais uma vez: da segurança. Aqui, a segurança se inseriu não só com o meu próprio trabalho, ou com as personagens que eu havia construído e suas ações. Aqui, a segurança se deu enquanto entrega ao outro, enquanto troca. Era como se eu autorizasse e confiasse na ação da minha parceira, com a certeza que ela teria o devido cuidado com o meu corpo, e acredito que o contrário também aconteceu, uma vez que a cena não teria

se desenvolvido e as ações não teriam tido nenhuma faísca de verdade se não confiássemos uma na outra.

Nesse segundo capítulo, procurei compartilhar brevemente situações que vivenciei e que foram muito significativas e instigantes para meu trabalho como intérprete, que se desenvolve a cada dia. Busco, desde *Cinema Pelado*, me apropriar cada vez mais de elementos que me proporcionem segurança com o meu trabalho, pois acredito que só assim consigo me colocar de forma presente em cena. Além do mais, o espetáculo me proporcionou um grande aprendizado e um reconhecimento de capacidades que eu não acreditava que tinha, como por exemplo, interpretar quatro personagens tão diferentes e segurar minha criação, em uma tentativa de defendê-la, mesmo nos momentos de insegurança. Guardarei carinhosamente: *Meu nome não é Jhonny*, *A Hora da Estrela* e *Aos Treze*, em minha memória, e tudo que essas cenas reverberaram mim.



Imagem 9: Aos Treze. Foto: Carol Dias



Imagem 10: Os tapas. Foto: Thales Lima

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que tipo de atriz eu quero ser? Atriz presente.

Guardo comigo, a partir de agora, toda reflexão levantada neste trabalho e a levo para a vida. Relembro as palavras de Adriana Lodi, atriz, professora e diretora brasileira, que, em uma fala muito especial, disse que a presença cênica tem a ver com paixão. Ela, que ao lado de Matteo Bonfitto também analisou o espetáculo *Decadenta* no Festival Céu, usou esse exemplo para falar sobre a vontade dos/as atores/atrizes do espetáculo em defender a história de uma personagem que é interpretada por todos. Mesmo com a diferenciação dos corpos, das energias e das qualidades de atuação, o que nos dava presença cênica ali, segundo ela, era a paixão de estar em cena, contando aquela história especificamente.

Trazendo essa fala para o contexto de *Cinema Pelado* ou de qualquer outro material cênico em que participei, reconheço o elemento paixão como determinante. Para mim, ele se une ao elemento segurança e se expande aos olhos do público, traz significado. Ator/atriz presente é ator/atriz apaixonado pelo material que tem nas mãos, e o defende como se essa fosse a última coisa que pudesse fazer na vida.

A Antropologia Teatral se propõe, de forma universal, a trabalhar tecnicamente, corporalmente, cada elemento capaz de gerar um corpo-em-vida, corpo que vive aos olhos do público, mas corpo que reproduz a técnica e não se envolve por inteiro, não pode ter vida. Portanto, encontro meu trabalho pré-expressivo na segurança com a técnica, mas dou vida ao meu trabalho, só e unicamente a partir da paixão. Quero, a partir de agora, reconhecer em mim as capacidades que percebo nas atrizes que admiro. Mulheres sim, pois, se em sua maioria, o material teórico está nas palavras de homens, o material cênico expressivo que busco está nos corpos das mulheres.

Para além de um corpo dilatado, como é possível ser presente? Que outras capacidades podem compreender um corpo em cena? As respostas que busco agora perpassam a técnica e buscam se encontrar na vontade, no desejo e na paixão de estar em cena. A busca pela presença será então a busca pela atriz que quero ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

_____ & SAVERESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RETTAMOZO, Mateus Duarte. O corpo extra-cotidiano na instituição de formatação do cotidiano. O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, 2012. Disponível em:

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao_2012/Publicacoes/O_Mosaico/Numero_7/OMosaico7_Artigo4_Rettamozo.pdf

SCHIMITH, Mateus. *Presença cênica e jogo: articulações e tensões nas construções poéticas como ator*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Tese de Doutorado, Salvador, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

Encontro de diretores com Eugênio Barba, acessado em 28/10/2017:

<https://www.youtube.com/watch?v=jTwFK2m0wl8&t=695s>

Filme: A Hora da Estrela, direção: Suzana Amaral, 1985. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=376JgN-2cEc>

Filme: Aos Treze, direção: Catherine Hardwicke, 2003.

Filme: Meu nome não é Jhonny, direção: Mauro Lima, 2008. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cIEEsRd70Qo>

Programa A Arte do Artista, entrevista Cristiane Jatahy, acessado em 15/11/2017:

<http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/christiane-jatahy-entre-cinema-e-teatro>

Programa A Arte do Artista, entrevista Hugo Rodas, acessado em 02/11/2017:

<http://tvbrasil.ebc.com.br/arte-do-artista/2017/06/o-diretor-uruguaio-hugo-rodas-em-arte-do-artista>